

LE THEATRE PLATONICIEN DE LA PENSEE

Bruno Cany¹

Université de Paris VIII (Vincennes à Saint-Denis), Paris, France.

ORCID : 0000-0002-4491-7895

E-mail : cany.bruno@gmail.com

Reçu : 3 juin 2024. Approuvé : 5 septembre 2024.

I. L'aporie platonicienne et le double registre philosophique

Il nous faut repartir de cet écart spectaculaire qui existe entre l'écriture de Platon et la lecture que nous en faisons. Ecart d'autant plus spectaculaire qu'il a semblé longtemps occulté du fait que l'on tenait pour insignifiant, d'un point de vue philosophique, l'extraordinaire qualité littéraire de son œuvre.

Or, il n'est en rien insignifiant, pour leurs philosophies même, que Platon soit un maître du *dialogos*, ou que Parménide soit un versificateur (probablement pas aussi piètre qu'on le prétend). L'hexamètre dactylique chez l'Eléate comme le dialogue théâtral chez l'Athénien ne peuvent être occultés sans que l'on ampute d'autant notre compréhension de leurs philosophies.

¹ Poète et philosophe français. Professeur au Département de Philosophie de l'Université de Paris VIII. Membre du *Laboratoire d'études et de recherches sur les logiques contemporaines de la philosophie*. Il enseigne l'anthropologie de la philosophie grecque et l'esthétique du philosophe-artiste contemporain. Membre du comité de rédaction de la revue *Action poétique* (1998-2012), il dirige actuellement les *Cahiers Critiques de Philosophie* pour la prestigieuse maison d'édition Hermann. Directeur de la collection « Philosophies-artistes » de la maison d'édition parisienne L'Harmattan. Directeur du Département de Philosophie de l'Université de Paris VIII entre 2019 et 2021. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages, conférences et articles ; quelques publications récentes :

-*Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, Hermann, 2014. Traduction en espagnol : *Ensayo sobre la revolución visual del pensamiento*, Traducteur Jorge Bejarano, Cali, Programa editorial de la Universidad del Valle, 2019.

-Sous la direction de Bruno Cany et Jacques Poulain : *Recherches d'esthétique transculturelle 3. Anthropologie esthétique de l'art et de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2020.

Comment citer ? Cany, B. (2024). Le théâtre platonicien de la pensée. *Praxis Filosófica*, (59), e60114536. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i59.14536>

De cette amputation et de quelques autres, résulte cet art du commentaire savant, qui invite chaque nouvelle édition sérieuse d'un dialogue de Platon à nous en offrir la paraphrase, c'est-à-dire le dégagement linéaire du raisonnement ! (On ne peut être davantage dans la réécriture de l'histoire !)

A la décharge de la tradition philosophique, il est vrai que cet écart est probablement l'aporie la plus fondamentale et la plus encombrante de l'œuvre platonicienne. Philosophe-artiste dans son écriture, Platon est un philosophe-scientiste dans sa visée.

Or, il ne pose jamais explicitement cette contradiction, alors même que l'on ne peut penser qu'il ne l'aurait pas repéré ! Ce serait le prendre pour un imbécile ; et ce serait à coup sûr en être soi-même un, puisque cela reviendrait à penser que Platon a pu apporter un soin extrême à sa parole sans que ce formalisme n'ait la moindre signification dans sa philosophie !! Une lecture qui ne serait pas capable d'accorder au vers le sens qui lui revient dans la conception philosophique parménidienne ne serait pas moins hérétique.

Il est donc nécessaire de prendre en compte cette aporie et de l'interroger.

2 Il ne s'agit pas uniquement de revenir sur cette mé-lecture, mais surtout de redonner à la pensée platonicienne toute son amplitude. En effet, ce qui fait la grandeur de la pensée platonicienne c'est qu'elle ne cantonne l'acte philosophique au seul *logos*, mais qu'elle lui ouvre et englobe les espaces du *muthos*, c'est-à-dire du non-rationnel. A cette ouverture du philosophe, par-delà le *logos*, au *muthos*, correspond la nécessité de combiner *dialektiké* logique et *muthos* rhétorique, car le non-rationnel, sauf à assumer la contradiction, ne peut être pensé conséquemment qu'hors du rationnel.

Pourquoi Platon maintient-il obstinément une pratique artistique de la philosophie ? Et pourquoi engage-t-il son philosophe sur un double registre de vérité qui distingue le vrai dialectique et le vraisemblable mythique, tout en les associant conjointement ? Mais parce qu'il ne peut se passer ni du mythique – dont il sait l'incomplétude d'objet – pour décrire le monde métaphysique, ni du dialectique – dont il connaît l'insuffisance de la valeur de de vérité – pour établir le monde des hommes. Modalités plurielles du philosophe, donc.

L'autre spécificité de la philosophie naissante c'est qu'elle s'élabore au sein d'une parole publique, d'une parole en dialogue, d'une parole en partage ; et qu'elle se pense à son tour comme dialogique. Elle offre donc une pensée à hauteur d'hommes, de citoyens – d'où l'importance de peindre les caractères des débatteurs et la nécessité de poser le cadre civique – ; et une pensée dont la nature est le dialogue.

Philosopher, c'est dialoguer ! A ceci près que le dialogue philosophique tel que l'a institué Platon n'est pas reconnaissance de l'autre (la dialectique

n'est pas la rencontre de deux ou plusieurs altérités), mais combat pour (tenter d') imposer ses idées.

Plusieurs chercheurs, dont Monique Dixsaut dans ses *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, ont interrogé le fait que Platon perçoit les limites de la méthode élenctique, en est profondément insatisfait, mais, à coups de modifications n'en sort pas définitivement.

La question de savoir pourquoi Platon conserve la méthode élenctique reste à penser. Ce n'est pas un questionnement philologique mais philosophique. C'est la partie logique de cette discussion, dont le versant artistique est l'étude du dialogue théâtral.

Ainsi l'objet de notre étude est-il le paradoxe de la pensée platonicienne qui condamne le théâtre (tragique) au sein d'une écriture théâtrale (*dialogos*), qui pense la pensée comme *dialogue* (combat d'idées) *théâtral*, lequel implique une scène de la pensée.

II. Le « théâtre de vérité » platonicien

Notre première interrogation, préalable à la question théâtrale, porte sur la nécessité d'élaborer une théorie politique et sur la raison d'être de sa mise en situation. Théorie politique en situation, pour dire, en premier lieu, l'organisation idéale de la *Callipolis* – « la ville pleinement réussie » parce qu'élaborée selon « la Raison réalisée » –, dans la *République*. Et, dans un second temps, pour esquisser l'organisation pratique de *La nouvelle magnésie* dans *Les Lois*, (Châtelet, 1965, pp. 222-225).

Nous repartons ici de l'analyse de Jacques Taminiaux (1995, pp. 7-33) qui a dégagé chez Platon, avec la minutie d'un archéologue, le concept de « théâtre de la vérité », *alêtheias... philotheamonas*, c'est-à-dire « aimer (ou contempler, ou regarder) le spectacle de la vérité » (*Rép.* V, 475). C'est sur cette découverte que je voudrais revenir, y faire retour pour en modifier la conceptualisation.

J. Taminiaux (1995) note que La *theoria* platonicienne de la *République* offre la première philosophie politique indissolublement articulée à la première philosophie de l'art (p. 7).

Il rappelle que cette *theoria* platonicienne [cette contemplation de *l'ontôs on*] possède trois plans : celui du dieu (qui voit pleinement dans son unicité l'étant tel qu'il est par nature), celui des humains-artisans (qui tentent de voir ce que le dieu voit pleinement et qui fondent leur savoir-faire (*techknê*) sur leur vue limitée), celui des humains-autres (qui ne se soucient que de ce qui leur apparaît de prime abord et dont la *techknê* par conséquent ne mérite pas son nom.

A ces trois plans de la *theoria* correspondent trois rangs de *poiësis* (de la « production ») : celui de l'ouvrier divin des Idées ; celui de l'ouvrier humain des analogues de celles-ci ; celui de l'artiste, producteur de simulacres des apparences de ces analogues.

Il en résulte la différence entre l'artisan (possesseur d'un savoir pratique reposant sur la connaissance d'une Forme) et l'artiste (possesseur d'une *techknê* capable d'imiter toutes choses (= analogues) sans en connaître aucune. Ainsi, l'artiste est-il négatif, car généraliste, polyvalent et absolument non-savant ; tandis que l'artisan est positif, quoique sa positivité soit restreinte, car spécialisée dans un savoir particulier (c.-à-d. qu'il se concentre sur la contemplation d'un nombre limité de Formes) (Taminiaux, 1995, p. 8 ; cf. également p. 29). Tandis que le philosophe, comblant l'écart entre la connaissance divine et les connaissances artisanales, pense la philosophie comme science des sciences, c'est-à-dire comme proposition d'unification, ou comme rassemblement de ce qui épars.

4

Cette mise en parallèle d'une échelle de la *theoria*, fondatrice des niveaux de *techknê*, avec une échelle de la *poiësis* [telle l'image du charpentier chez Homère], préside au débat des interlocuteurs du dialogue sur la *politeia*, le régime qui pourrait permettre à la *Polis* d'être juste. (Taminiaux, 1995, p. 9)

Ce qu'il faut bien voir, c'est que le débat vise moins les affaires publiques, ou même les affaires humaines, que le mode de vie philosophique. Autrement dit, que la *République* n'est pas un traité de philosophie politique mais le couronnement de l'*Apologie de Socrate*. (p. 9) : la réponse de la philosophie naissante à la cité démocratique qui a condamné à mort Socrate, le plus sage des hommes (*Apologie*).

La *Figure du philosophe*, dont Socrate est l'incarnation et l'archétype, permet d'incarner une pensée éthico-politique et esthétique dans une situation (de parole). Ce qui permet de l'expérimenter.

Mais la *Figure du philosophe* ne se contente pas d'être inscrite dans une situation pragmatique, ce qui ne la distinguerait en rien d'un personnage de roman ou de théâtre, elle doit encore se comporter en philosophe, devenir un *Personnage conceptuel*, c'est-à-dire, pour le penseur théoréticien qu'est Platon, en se comportant conformément à l'éthique rationnelle. Il doit *vivre en philosophe* et ne pas disjoindre « vie » et « philosophie ».

Autrement dit, la *République* ne vise pas à établir les termes d'une cité-état concrète (celle qu'il aurait aimé qu'on lui confiât), mais une cité-état théorique, une *polis* de mots (avec ce que cela comporte d'idéalisme et d'utopisme), qui permettent d'expérimenter en situation les postulats

théoriques à l'aune de la vertu du Personnage conceptuel qu'est la Figure socratique du philosophe.

Nous verrons d'ailleurs dans un instant que la « Figure du philosophe » qu'est Socrate n'est pas uniquement un « Personnage conceptuel », qui vit en philosophe, mais qu'elle est également un « Protagoniste » de la pensée, ce qui permet à cette dernière d'être présentée sur la scène et non pas seulement représentée. Mais n'anticipons pas.

D'une part, la *politeia* athénienne est une manière d'articuler l'être-ensemble, de « partager les actes et les paroles » (Aristote) ; car l'essentiel, pour les Athéniens, est « d'être de la partie », c'est-à-dire d'être un élément du *Tout*. De ce *Tout* conçu comme « collectivité d'égaux » (Taminiaux, 1995, pp. 17-18). Cette vieille idée aristocratique de l'*epos* devenue démocratique avec la *polis* ; et plus particulièrement, depuis la mort de Socrate, avec cette démocratie perçue comme tragique.

Or l'excellence (*areté*) qui en résulte repose sur cette totalité et rejette tout principe de spécialisation – aussi bien civile que guerrière... (Taminiaux, 1995, p. 19).

D'autre part, dans l'articulation et la justification de cette « Cité en paroles », tout s'oppose point par point au régime démocratique athénien. Lequel, ayant condamné à mort Socrate – le plus sage des hommes – ne peut être un bon régime. Le « refus de la spécialisation » et la « démagogie » (qui conduisent à l'établissement du plus petit dénominateur commun dans la recherche de la vérité) sont les deux principales critiques faites par Platon à la démocratie athénienne. Or, s'il n'y a pas de *poiêsis*, note Taminiaux, il ne peut y avoir de *mimêsis* des modèles (Taminiaux, 1995, p. 20).

La découverte majeure faite au fil du dialogue sur la *politeia* est qu'il faut régler ce régime sur le principe artisanal de la prestation (*poiêsis*) spécialisée, dont le savoir-faire (*techknê*) serait subordonné à la vue (*theoria*) de formes lumineuses (Taminiaux, 1995, p. 20).

Il s'agit donc pour Platon de penser un « être ensemble » qui ne soit pas la démocratie².

Dans cette discussion sur la «bonne» *politeia* pour Athènes, cela fait longtemps qu'il a été remarqué que Platon avait élaboré sa philosophie en contre de la sophistique (en se gardant bien de leur attribuer, dans le panorama de ces multiples héritages, ce qu'il leur doit : son anthropologie et sa conception du *muthos*, me semble-t-il et a minima). Mais ce que l'on

² On le sait, le « refus de spécialisation » et la « démagogie » (l'établissement du plus petit dénominateur commun dans la recherche de la vérité) sont les deux principales critiques faites par Platon à la démocratie athénienne. Or, s'il n'y a pas de *poiêsis* spécialisée, alors il ne peut y avoir de *mimêsis* des modèles (Taminiaux, 1995, p. 20).

sait moins, et il revient à J. Taminioux de l'avoir mis à jour, c'est que la Philosophie platonicienne se construit tout autant en contre de la tragédie !

Il nous faut donc entendre que la philosophie platonicienne se pense comme théâtre de la pensée et que ce *théâtre philosophique* s'élabore en contre du *théâtre tragique*, et en premier contre celui de d'Euripide, le plus dialogique et le plus « civique » des trois grands auteurs.

Il est donc temps, de même que l'on a entrepris (ailleurs³) de se demander ce que la philosophie doit à la sophistique, de se demander (ici) ce que la philosophie doit à la tragédie.

Cette question théâtrale fait suite à la reconnaissance de la forme littéraire comme signifiante dans la pensée platonicienne ; et elle permet de comprendre définitivement à quel point la tradition rationaliste ampute la pensée platonicienne en la dégageant de sa dimension poético-théâtrale, de même qu'elle l'ampute – mais c'est une autre question, connexe – de la pensée mystérieuse. Il y a, en effet, tout un pan de la pensée platonicienne qui s'est élaboré au contact des Mystères d'Eleusis (Périllé, 2014). C'est là une autre question que celle de philosophie-artiste ; nous la rencontrons surtout avec le *Banquet*, qui pose que l'initiation philosophique se pense sur le modèle de l'initiation de type éleusienne ; mais cette question spirituelle (ou religieuse) rejoint celle de l'art dans la conception philosophique de Platon, comme pensée totale et non pas comme seule pensée du *logos*, et dans l'occultation qu'en fit – et fait encore – la tradition rationnelle.

Lorsque Platon compose la *République* (entre 387 et 370 : on ne se sait dire précisément quand, mais on imagine que cette composition s'est étendue sur un temps relativement long – voir Leroux, 2016, p. 24) Euripide est mort depuis vingt ou vingt-cinq ans (406 av. J.-C.) ; et la tragédie est devenue à cette époque davantage un art traditionnel qu'un art innovant.

En revanche, la date dramatique des dialogues platoniciens, elle, correspond à l'âge classique de la tragédie. Ainsi, la *République* se déroule-elle vers 430/420, soit quarante à cinquante plus tôt que sa composition. A l'époque de la date dramatique de la *République*, Eschyle est mort depuis 25 ou 30 ans (en 456). En 449, le premier concours d'acteurs tragiques aux Grandes Dionysies a vu le jour. Euripide est encore un jeune auteur (sa première participation, avec les *Péliades*, remonte à 455 ; et en 431, il compose *Médée*) ; Sophocle compose et met en scène *Cédipe roi* entre 430 et 427 ; et c'est aussi le moment que choisit Aristophane pour entrer en scène : sa première pièce, les *Banqueteurs*, date de 427...

³ Cf. Cany (2019a).

C'est d'ailleurs la tragédie classique que les dialogues prennent pour cible du fait de sa proximité avec la naissance de la démocratie. Platon critiquant ainsi, d'un même mouvement, la démocratie et la tragédie athéniennes.

Le rapport entre la première philosophie politique et la première philosophie de l'art est celui de la coalescence de la cité (*polis*) et de la tragédie (*tragôdia*) en leurs naissances conjointes. (p. 20) Ce lien entre la démocratie et la tragédie était pleinement assumé par les Grecs de l'époque : il suffit de voir comment ce lien évolue en même temps qu'évolue le contexte institutionnel de Pisistrate à Périclès (pp. 25-26) :

Je rappelle succinctement les données de la question :

Pisistrate fonde les Grandes Dionysies en rehaussant les rituels archaïques du culte dionysiaque.

Le contexte institutionnel confirme que la tragédie classique était intimement liée au *bios politikos* de la *polis*. Ce contexte proprement civique soutient la tragédie depuis le régime isonomique jusqu'à l'instauration de la démocratie. L'isonomie apparaît lors de la marche d'Athènes vers la démocratie et en est inséparable. L'histoire de la tragédie, d'Eschyle à Euripide, doit alors être lu comme concomitante à celle du passage de l'isonomie à la démocratie.

L'*isonomie*, la « règle d'égalité », fonde l'égalité civique et politique. Sa chronologie : 1) Solon pose l'isonomie en tant qu'égalité devant la Loi (p. 12) – 2) Clisthène reconnaît institutionnellement au *dêmos* un rôle politique et fait de l'isonomie un régime (p. 13) – 3) Périclès assure le passage de l'isonomie à la démocratie (p. 16).

En tant qu'égalité devant la Loi, l'isonomie implique (dans une société qui ignore le métier d'avocat) l'*iségoria* (le droit égal à la parole).

Ce qu'il faut retenir c'est que le passage de l'isonomie à la démocratie est le passage d'une égalité de droit à l'égalité de devoir. – Une question centralement éthique !

Apparaît ici le point fondamental que tout, absolument tout, à Athènes, se fonde sur la centralité de la parole : Pas de « Miracle grec » sans cette reconnaissance de la centralité de la parole par la Grèce de l'époque classique. Pas d'invention de la philosophie, non plus, ni d'invention de la science, de la démocratie, de l'histoire et du théâtre !

C'est pourquoi, s'il est pertinent de se souvenir, avec Nietzsche, que la tragédie provient du Chœur et du dithyrambe, il est tout autant essentiel de

se souvenir, avec J. Lacarrière et J. Taminiaux, que la Naissance du théâtre est indissociable de la dimension politique.

L'articulation du théâtre à la communauté civique tout entière ne se réduit donc à la coalescence de la politique et de l'art, de la *polis* et du théâtre, mais englobe la dimension religieuse – et le Théâtre n'est pas moins indissociable des fêtes religieuses qu'il ne l'est de l'espace politique : Le théâtre naît dans l'enceinte religieuse, le sanctuaire de Dionysos, et cette religion est une religion d'Etat.

Ajoutons, qu'en cette période de « pré-histoire », c'est encore la narration mythologique qui fonde le présent socio-politique. Même si nous sommes passés du Cycle troyen au Cycle thébain, la mémoire mythologique y reste fondatrice de ce présent politico-théologico-artistique.

Trois axes d'approche s'offrent donc simultanément à nous : *a)* l'articulation de l'institution politique et du théâtre tragique ; *b)* l'articulation de l'institution religieuse et du théâtre tragique ; *c)* La mémoire mythologique qui, à l'occasion du passage au Cycle troyen, découvre de nouvelles problématiques, toutes liées à l'évolution de la relation des dieux et des hommes : Problèmes juridiques nouveaux (les allusions plus ou moins latentes [transparentes] à un droit en train de s'inventer depuis Solon [Les *Euménides* d'Eschyle]), Apparition des problématiques lié à la Liberté, etc.

8

Nous devons donc comprendre la tragédie, dans ses dimensions théologico-politiques, comme une pensée qui questionne, critique, ce qui fait problème à Athènes – y compris l'histoire la plus récente (comme dans les *Perses* d'Eschyle) : La *Mise en question* de la représentation mythologique homérique en tant que représentation des lignées royales (Vernant) se trouve ainsi conjointe avec La *Mise à distance* de ce qui est proche (p. 26).

Cette polarité est prise en charge par le dédoublement du *chœur* (expression de la communauté civique) et du *personnage* (figure de héros d'un autre âge ; étranger à la condition de citoyen) par Thespis lors des premières Dionysies fondées par Pisistrate en 534. Dédoublement, lui-même soutenu par une dualité de langue : lyrisme choral / dialogue.

Nous devons donc comprendre que la tragédie est liée à la dimension politique du problème par la fragilité de la praxis démocratique en tant que condition même de la pluralité. Dans le *Lachès*, la tragédie est consubstantielle à Athènes « comme l'est l'art de la guerre à Lacédémone ». Elle est, aux yeux des athéniens mêmes, le miroir de leur praxis politique et elle nous offre l'image des enjeux et des fragilités de ce qui se joue sur le plan politique.

Nous voici parvenus au seuil de l'élaboration platonicienne du théâtre de la pensée, avec : la scène de la parole, de la discussion, de la réflexion collective et l'imitation de la vie à des fins d'expérimentation.

III. Eléments pour une théâtralisation de la pensée narrative

Notons, avant de poursuivre, le changement qui s'opère parallèlement dans le positionnement de la parole philosophique : même si le Personnage de Socrate reste lié à l'espace public, avec Platon l'espace de la réflexion collective quitte l'espace public pour pénétrer celui des écoles (fondation de l'Académie (vers 388-387), puis du Lycée (en 335)). Et c'est de ce retrait même (au sein de l'Académie) qu'elle pense l'espace public agoratique.

La pensée abandonne son public global (celui de la cité) pour ne s'adresser qu'à un public de spécialistes (celui des philosophes et des futurs philosophes). A cette occasion elle passe du théâtre de la pensée visuelle physiologique (épopée, tragédie), pour qui penser c'est voir, tel un témoin oculaire, le divin anthropomorphique, au théâtre de la pensée visuelle théorique (dialectique), pour qui penser c'est voir, avec l'œil de l'esprit, les formes abstraites.

Ajoutons que, de même que la *République* est une cité de mots, une cité en mots, de même le théâtre qu'elle met en scène est un théâtre exclusivement fait de mots.

Nous avons affirmé la primauté de la narration pour la pensée : toute pensée raconte quelque chose (Cany, 2019b).

Ce quelque chose est plus ou moins abstrait, et nous avons pour le dire trois types d'outils : les mots, les symboles & les métaphores, les concepts.

Les *mots* assurent la nomination, la référentialité, c.-à-d. le fait que l'on ne parle pas de rien, ni de n'importe quoi, mais qu'on parle toujours de quelque chose, et même de ce quelque chose-ci... car un mot renvoie toujours par convention à ce qu'il nomme. Ajoutons que ce qu'il nomme, pour un grec, est toujours quelque chose de concret.

Tout nom est susceptible d'être métaphore ou concept.

Les *symboles* & les *métaphores* assurent le passage du concret à l'abstrait, elles permettent de saisir des abstractions à partir d'images concrètes. Cela a pour conséquence que l'abstrait, pour un grec, n'est jamais décorporé, désubstantialisé.

Les *concepts* renvoient à des abstractions sans référentialité concrète, qui n'existent que pour et dans la pensée, telle est la rupture fondatrice de la philosophie. L'objet de la philosophie naissante n'est autre que le passage de l'ontique (le concret saisi dans son abstraction : *étant*) à l'ontologie (l'abstraction saisie en elle-même : *l'être*).

Le passage à l'être est difficile pour un Grec du fait que tout objet est concret et que le non être est une contradiction dans les termes (Parménide). Platon achoppe sur cette difficulté et cherche à en sortir. Ce que Socrate ne devait probablement pas tenter.

La philosophie, telle qu'on l'entend depuis son émergence à Athènes, naît à partir du moment où la pensée cherche à se dégager du concret et à atteindre les abstractions « pures ». Tel le Beau en soi, et non plus comme qualité ; le Bien en soi...

Mais dans un premier temps elle n'y parvient pas tout à fait, engluée qu'elle est dans son vocabulaire empédocléen de la vision avec lequel elle cherche à penser les essences. Car, en prenant pour modèle la vision physiologique, la vision théorique ne peut se dégager du perspectivisme, et donc demeure incapable de penser la saisie d'un objet en soi

10 Et au moment de sa naissance officielle, avec Socrate, Platon et Aristote, la philosophie est narration des premières élaborations de la pensée rationnelle abstraite. Les écrits de Platon et d'Aristote nous narrent des synthèses des discussions ayant permis l'élaboration de tel ou tel concept, de telle ou telle thèse ou problématique... Ces discussions qui nous sont rapportées *in situ*, dans leur cadre socio-politique, avec leurs *protagonistes*, ces *agissants* de la pensée, acteurs des lentes élaborations de la pensée philosophique naissance.

Or, nous l'avons dit ce stade où la pensée dégage l'abstrait sans encore parvenir à se dégager de la parole dialogique articule l'ontico-ontologique, d'une part à l'esthétique des questions de la narration, de la vision du théorique, et d'autre part à l'éthico-politique de la vie en commun (et donc du philosopher en commun).

En son stade socrato-platonicien, cette pensée connaît, en fonction de son objet, deux modes : le récit (*muthos*) et la discussion (*dialectikê*). Deux modes de la parole, ayant chacun en charge un régime une vérité : le vrai rationnel pour la dialectique, le vraisemblable pour le récit (Brisson).

La force de Platon est d'avoir su faire de la philosophie la science du rationnel et du non rationnel réunis. Ce qui n'empêche pas son épistémologie de les hiérarchiser : d'abord le vrai, qui satisfait à l'adéquation et au formalisme (seul accès au vrai indubitable de la science) ; ensuite le vraisemblable, qui est incomplet, puisqu'il ne peut satisfaire à l'adéquation, mais qui est nécessaire pour dire les réalités du monde onto-théologique. (Mais il n'est pas certain, si nous réintroduisons dans notre lecture de Platon la dimension mystérieuse – si essentielle à sa métaphysique – que cette sage hiérarchie tienne le coup.)

La vraie difficulté, déjà mentionné en ouverture de cette communication, vient de l'écart qui existe entre la *fin* (recherche du Vrai) et les *moyens* que se donne cette pensée première conçue comme une narration englobant discussions et récits.

Il semble, en effet, nous l'avons vu, que Platon ne fasse pas ce qu'il dit, puisqu'il dit rechercher une vérité scientifique, alors qu'il se donne des moyens littéraires (poético-théâtraux), des moyens de philosophe-artiste pour y parvenir !

La Narration primitive – « Narration » à entendre avec une majuscule – est affirmée dans l'*Apologie de Socrate* qui nous apprend que la Vie philosophique de Socrate est une enquête qui cherche à répondre à la question « Pourquoi le dieu l'a déclaré l'homme le plus sage ? » Toute la production de Platon, depuis les premiers dialogues jusqu'à la *République*, est à entendre comme étant issue de cette narration première. Or si la narration est première, il n'en reste pas moins que son dispositif est dialogique, puisqu'elle est une parole qui s'adresse toujours à quelqu'un.

On le sait, chaque dialogue est une recomposition du déploiement de la pensée autour d'une aporie, il est une synthèse des différentes discussions que Socrate a pu avoir sur ce point de discussion. Il y a donc, dans l'œuvre socrato-platonicienne, des premiers dialogues jusqu'à la *République* incluse, une unité historico-policière primitive affirmée, revendiquée.

Il n'est pas question, pour nous, de nier l'objectif de Platon : dégager une vérité objective et universelle. Il est simplement question de reconnaître l'écart entre la *fin* affichée (et reprise seule par la tradition philosophique) et les moyens utilisés, afin d'en tirer les conséquences : à savoir comprendre que la philosophie platonicienne s'est donnée pour objectif de dégager (au sens de *distinguer* plutôt que de *détacher*) le rationnel du non rationnel, l'abstrait du concret, dans une vaste fresque narrative se présentant sous forme d'une série de « tableaux », ou de scènes dialoguées, ayant chacune leur objet de discussion et de réflexion en commun.

La seconde force de la pensée platonicienne est d'avoir assumé qu'il n'y a pas de pensée sans penseur, et pas de penseur sans parole. Donc pas de philosophie sans philosophie du langage (Châtelet)⁴. Or la philosophie du langage platonicienne est une philosophie-artiste, c'est-à-dire une philosophie qui ne limite pas le langage à sa part communicationnelle mais travaille sa dimension créatrice. Ici, en travaillant à élaborer ce théâtre où elle se présente à nous.

⁴ Voir Cany (2022).

Lire Platon, c'est d'ordinaire s'occuper de dialectique, y compris de ses fluctuations, et donc faire joyeusement l'impasse sur la dimension rhétorico-sophistique des dialogues, comme si cette dimension n'était pas ou comptait pour peu dans la pensée de Platon.

C'est cette dimension que le théâtre de la pensée prend en compte et souhaite réintégrer à l'analyse et à la compréhension du geste philosophique de Platon (sans toutefois aborder, ici, le conflit avec les Sophistes, qui nous entrainerait trop loin de notre sujet). Que je prends en compte dans une perspective poético-esthétique.

Il existe plus spécifiquement trois « territoires » où la philosophie platonicienne se fait artiste : la contextualisation, le *muthos*, la rhétorique.

La contextualisation, ancre dans la vie collective des hommes le déploiement de la pensée (autour de l'aporie). C'est elle qui détermine quel sera le sujet de la pièce philosophique, et quels en seront les protagonistes. C'est là ce qui mériterait d'être étudié sous son angle théâtral et éthique. (En particulier : *Protagoras* 309a-314e, *République* I et *Philèbe*.)

12 Le *muthos* permet à la pensée philosophique d'avoir accès au monde métaphysique onto-théologique. Sans le *muthos* pas de pensée platonicienne de l'émancipation philosophique et pas de mythe de la réminiscence (*Ménon*, *Phèdre*) ; pas d'allégorie de la caverne (*République* VII) ; pas de méthode de l'érotique et de son *muthos* initiatique (*Banquet*), ni de pensée platonicienne de l'eschatologie, cette incroyable pensée-description de la destinée des âmes, et donc pas de mythe de la sentence finale (*Gorgias*), qui nous montre, comme dans les *Euménides* d'Eschyle, le passage d'une justice élémentaire à une justice plus mesurée ; pas non plus de mythe de la distribution des sanctions (*Phédon*), qui nous montre, comme chez Euripide (par exemple *exodos* d'*Electre*), une nouvelle conception personnalisée de la justice distributive et réparatrice ; enfin, pas de mythe d'Er-le-Pamphylien (*République* X), qui nous montre comment s'opère, une fois le jugement rendu et la peine purgée, le retour à la vie des âmes soumises à la réincarnation (Droz, 1992, p. 140). Ces âmes dont certaines, nous dit le *Phèdre*, avant leur incarnation ont eu le privilège de contempler les essences. Sans le *muthos*, donc, exit le principal apport platonicien à l'anthropologie socratique : l'immortalité de l'âme.

Or, du point de vue de la fiction théâtrale, c'est cette âme immortelle qui nous dégage des limites étroites du corps pour nous permettre la contemplation des essences. Platon reste peut être prisonnier du modèle de la vision physiologique, il n'en demeure pas moins que le mythe est ce qui lui permet de penser pour la première fois l'existence et la perception d'objets dégager de l'existence.

La rhétorique, enfin, offre sa maîtrise des opérateurs et des effets rhétorico-sophistiques qui permettent de partager les « visions » – et aussi, bien entendu, de gagner dans la discussion ! (C'est le côté sombre de la Force⁵.)

Ces trois discussions – sur la contextualisation du dialogue, de la vision mythique et de la maîtrise des effets rhétoriques – confirment que la philosophie platonicienne est non seulement une philosophie du langage parfaitement assumée, mais que cette philosophie du langage est une philosophie-artiste étant donné qu'il n'y a là rien de prétendument scientifique dans sa conception poético-théâtrale.

L'idée de la philosophie-artiste c'est que la science de la narration se constitue au sein même de la narration, qu'il n'y a pas d'extériorité à la narration, et qu'il faut être plongé en elle pour saisir « les éléments logiques opératoires dans le discours » (Faye, 1990, p. 15).

Pour la philosophie-artiste, penser qu'une pensée – élaborée au sein d'une narration et pensée comme théâtre – puisse être extirpée de son cadre narratif pour être pensée « logiquement » est une absurdité et une violence, car c'est lui substituer une logique à une autre, en la privant de son inscription dans la réalité éthico-théologico-politique.

L'Illiade nous confirme, s'il en était besoin, que la logique de la narration est la logique causale, et qu'elle est un des plus anciens modes utilisés par la rationalité. Lire Platon implique que nous dégagions ce premier plan narratif de la pensée : en tant qu'elle est préalablement une narration, la philosophie platonicienne des dialogues socratiques doit donc être comprise comme un art (plutôt que comme une science), et même plus spécifiquement, en tant qu'art du langage, elle doit être un art de la Narration.

L'importance de restituer à la narration philosophique sa place permet, en ne la coupant pas de son inscription dans la réalité athénienne, de prendre en compte sans difficultés les nombreux effets rhétorico-sophistiques, qui sont si dérangent dans une perspective dialectique, en même temps qu'elle offre une articulation homogène au récit de l'initiation mystérieuse, présenté comme récit de formation (*peideia*), et autrement difficile à prendre en compte.

Ainsi, la Narration des différents plans de l'enquête philosophique (narration-dialogue-récit) – explicitant en quoi Socrate est l'homme le plus sage –, cette narration met en scène les différentes scènes (ou tableaux) où se

⁵ Dans *Gorgias* (502b-c), les poètes tragiques comme les rhéteurs flattent les spectateurs sans chercher à les améliorer (absence de la dimension éthique essentielle à l'ancrage de la pensée dans la vie en commun).

joue l'élaboration de cette Naissance de la philosophie européenne, d'abord avec le couple Socrate-Platon, ensuite avec Aristote.

Cette pensée narrative philosophique, se pense comme pensée. Pour la première fois, la pensée fait retour sur elle-même. Ce n'était pas le cas jusque-là : la pensée homérique, par exemple, se pensait comme une inspiration, une vision qui voyait et faisait voir le divin. La philosophie émancipe donc dès le départ la pensée du divin en en faisant une faculté humaine et en cherchant ensuite à sortir du perspectivisme dans lequel l'entrave son modèle visuel.

Mais si la pensée cherche à se penser pensée pour la première fois, elle ne parvient pas du premier coup à s'appréhender réflexivement. Elle reste tributaire, pour un temps (chez Platon), du vocabulaire empédocléen de la vision ; et s'appréhende donc comme une image de la *pensée contextualisée*, c'est-à-dire comme une scène de dialogue, où le dialogue (fruit de la narration) présente une pensée abstraite, non saisit en elle-même mais à partir des discussions dialectiques qu'elle a occasionnées.

14 Ce qu'il nous faut saisir à présent c'est que le théâtre (ou la théâtralité) de la pensée est l'opérateur qui permet de penser l'articulation de la narration et du dialogue, articulation qui offre à Platon de mieux distinguer le rationnel, propre la dialectique, du non rationnel, propre à la narration, et d'élaborer leur départage. Elle permet d'intégrer les logiques et les effets rhétorico-pragmatiques propre à la construction de l'intersubjectivité athénienne.

IV. Le théâtre de la pensée

Reprenons : la pensée se prenant pour objet, en son premier âge philosophique, raconte comment elle se pense théâtre.

Ce premier stade n'est pas celui de la réflexivité de la conscience, mais celui de la projection imagée, un type de prosopopée visuelle où le théâtre offrant à la pensée une image animée qui se découpe en tableaux n'est autre que l'image que se fait la pensée comme dialogue de l'âme avec soi-même.

Ainsi nous repartons de l'idée admise préalablement que la pensée de Platon se pense comme théâtre ; puis nous reviendrons sur la compréhension classique de cette image comme métaphore ; enfin, rassemblant les fils de notre lecture socio-théologico-politique, nous formulerons l'hypothèse d'une compréhension tautégorique d'une théâtralité effective, quoi que virtuelle, qui rouvre la pensée platonicienne à son ambition d'œuvre totale.

Notre réflexion sur la pensée se pensant pensée nous a rappelé qu'il n'existe pas de pensée sans image d'elle-même. Malgré tous ses efforts, la philosophie est incapable de se passer de l'une ou l'autre des images qu'elle se fait d'elle-même.

La philosophie possède deux images d'elle-même : en son mode majeur, elle se pense à l'image de la science comme « science des sciences », tandis qu'en son mode mineur, elle se pense à l'image de l'art, comme la musique même.

Cette métaphore en second de la philosophie comme musique nous la retrouvons chez les philosophes-artistes, depuis Platon jusqu'à Nietzsche, où elle participe et fait sienne l'émancipation de la pensée vers elle-même.

Or cette métaphore de la pensée musicale se veut l'image non visuelle que la pensée abstraite oppose à l'image de la pensée visuelle de l'âge pré-philosophique. C'est l'image d'elle-même la plus abstraite que la pensée philosophique est parvenue à formuler. D'où sa postérité et la fascination qu'elle exerce à travers les siècles, jusqu'aux philosophes les plus récents.

A la naissance de la philosophie, la pensée philosophique cherche son identité dans l'émancipation de la « vision » mythologique. A l'époque héroïque, la pensée se pense comme une fabrique à « image » du monde théologique des dieux et des héros ; à l'époque classique de la philosophie, la pensée se pense comme « musique » du monde métaphysique, séjour des Formes visité par les âmes. La pensée philosophique cherche à se penser « pensée » ; mais la pensée théorétique socrato-platonicienne montre que cette émancipation n'est alors pas achevée. Qu'elle se pense « vision » en attribuant simplement à l'œil de l'esprit de voir ce que l'œil physiologique ne peut voir. Elle ne diffère guère dans sa modalité de la pensée homérique. Le pouvoir de *voir au-delà de voir* ne change pas du poète au philosophe. Ce qui diffère, c'est ce que parvient à voir cet œil non physiologique. Soit, chez le philosophe athénien, une représentation du monde métaphysique moins anthropomorphique, et somme toute plus rationnel, que chez les poètes héroïques.

Ce sera l'un des objectifs de la pensée rationnelle, à partir d'Aristote, que de réussir enfin cette émancipation totale. Pour cela, la pensée philosophique se dégagera de la contextualisation, abandonnera l'art du dialogue et sa logique élenctique ; certes, plus rationnel que la narration, mais pas encore assez au regard de la syllogistique. Mais, on le sait, elle n'y parviendra jamais complètement. La « scène de la pensée » restera ; non sans paradoxe, l'une de ses formules préférées.

Nous avons, d'autre part, admis que toute pensée raconte quelque chose – et nous avons affirmé conséquemment que la narration était la forme première de toute pensée.

Or nous avons vu que la philosophie naît dès lors que la pensée cherche à se dégager du concret pour atteindre l'abstrait. Et, qu'au moment de sa naissance officielle, la philosophie est narration des premières élaborations

de la pensée rationnelle abstraite. Elle raconte l'épopée des premiers concepts qui, renvoyant à des abstractions sans référentialité concrète, permettra le passage de l'ontique (le concret saisi dans son abstraction, avec l'*étant* parménédien) à l'ontologie (l'abstraction saisie en elle-même, avec l'*être*, des derniers dialogues platoniciens), dès lors que cette autre métaphore qu'est l'œil de l'esprit aura été abandonnée.

Or cette pensée narrative philosophique, qui pense l'abstrait conceptuel sans être tout à fait dégagé du concret métaphorique, c'est elle qui se pense justement comme théâtre.

Ce théâtre de la pensée c'est donc le théâtre philosophique, le théâtre de la pensée consciente d'elle-même, ou encore la représentation que la pensée se donne d'elle-même.

La pensée narrative parvenue à son stade abstrait (c.-à-d. la pensée narrative qui conte l'histoire des conceptualisations) est une pensée qui se pense *pensée*, mais qui n'étant pas encore formellement logique se pense *théâtre* : narration mise-en-scène, c'est-à-dire mise en action au sein du *dialogos* qui rapporte les actions de la pensée.

16 Théâtrale, cette pensée de la première philosophie, l'est *comme* la poésie tragique, son contre modèle. Et c'est à travers cette métaphore que le *lógos* philosophique va disputer, dans un premier temps, la vérité au *muthos* poétique et, en même temps, mettre en place une *éthique* du citoyen non démocratique.

C'est cette pensée qui se pense théâtrale qu'il nous faut à présent comprendre pour mieux pouvoir en sortir par le rejet de la lecture sémiologique

Entre les « visions » narratives offertes par la parole de vérité aédique et les « abstractions » conceptuelles offertes par la pensée logique, apparaît le monde intermédiaire dans la conceptualisation, c'est le monde théorétique tel qu'il s'offre à la pensée contemplative, c'est-à-dire à l'œil de l'esprit.

Autrement dit, entre la pensée concrète (vision) homérique, qui pense des concrétudes (les dieux, les héros), et la pensée abstraite (intellection) aristotélienne, qui pense des abstractions (concepts), nous trouvons la pensée théorique socrato-platonicienne qui pense les abstractions (Formes, Idées) concrètement. L'œil de l'esprit y étant l'analogie, sur le plan abstrait, de l'œil physiologique, sur le plan concret.

Autrement dit, la contemplation qui nous permet d'accéder au théâtre philosophique est une pensée doublement métaphorique, puisqu'elle articule le voir (théorétique) au théâtre (de la vérité).

Il nous faut admettre la réalité métaphorique de cette théâtralité qui nous offre une scène à la pensée, ou plutôt un lieu où la pensée va pouvoir se

mettre en scène. Elle offre un cadre visuel (une visualisation) aux narrations des élaborations conceptuelles saisies dans la dynamique de l'action propre à la pensée dialogique.

Cette métaphore théâtrale confirme que la pensée reste visuelle et concrète dans son appréhension d'elle-même. Pour pouvoir être pensée, elle doit être mise en rapport avec les théâtres de la mémoire, ces autres *théâtres virtuels* dont avons l'usage perdura jusqu'au Moyen-Âge (ce qui nous offre une documentation de première main considérable), et qui étaient pensés comme des espaces visuels où les images et les mots étaient identifiés.

Ainsi le « théâtre de la vérité », comme le « théâtre de la mémoire », sont des théâtres qui offrent à la pensée des territoires où se déployer expérimentalement : tenter des enchaînements nouveaux, tester des concepts...

Mais, avant d'aller plus avant, nous devons discuter du fait que le théâtre serait également le lieu (métaphorique) de l'excellence sémiologique, là où le signe représente une chose en son absence.

Le théâtre philosophique donne à voir des discussions en leur absence. Mais du fait qu'il ne renvoie pas à une réalité empirique lui serait symbolique, la *mimésis* philosophique est symbolique : elle renvoie à une discussion idéale, c'est-à-dire elle-même en tant que synthèse (parfaite) de l'ensemble des discussions socratique sur un thème donné. Ainsi la scène de la pensée ne renvoie-t-elle pas à un lieu absent (l'*agora*) et n'est pas une *représentation* (théâtrale).

Il est possible de mettre en scène les dialogues de Platon – cela se fait d'ailleurs chaque année. Pourtant cette mise en scène n'apporte rien aux dialogues. Cela les prive même de quelque chose de fondamentale, étant donné que la scène de la pensée est une scène abstraite. Les pensées doivent, certes, être incarnées ; mais il ne faut pas que les corps prennent trop d'importance et occultent l'évanescence de la scène nécessaire aux pensées. Toute pièce n'a pas vocation à être jouée. Ainsi, dans la littérature moderne, du *Rêve de d'Alembert* chez Diderot, ou du *Jet de sang* chez Artaud qui sont des pièces faites pour être lues uniquement, et cela même si nous pouvons, bien évidemment, compte tenu de leur nature dialogique, les mettre en scène.

Depuis toujours semble-t-il, le théâtre de la pensée est pensé comme une métaphore de la pensée narrative, et elle n'est pas la forme la plus adéquate pour saisir l'idéal, qui tend à la perfection au sein de l'espace métaphysique et transcendantal.

Pourtant, une compréhension plus attentive du théâtre grec nous permet de mettre à distance cette compréhension. En effet, le théâtre tragique ne

consiste pas tant à rendre présent une chose en son absence, qu'à rendre visible une chose invisible. Il s'agit d'une *épiphanie* (d'une manifestation, d'une arrivée à la lumière) plutôt que d'un *signe*.

Dès lors, il s'agit moins de re-présentation (déplacement) que de présentation (éclairage). Mise en lumière de l'arrière-monde, qui n'est pas transcendantal (car cela poserait le problème du déplacement) mais empirique, c'est-à-dire qui est là, mais non perceptible à l'œil physiologique, tel un monde parallèle, rendu possible par le profond panthéisme du polythéisme grec.

Ainsi, si la scène de la pensée doit être comprise théâtralement ce n'est pas dans une perspective sémiologique.

À présent, il convient d'être attentif à ce que nous nommons « métaphore ». Nous disons que la philosophe, en son premier geste, se pense en « contre de la tragédie », une métaphore négative, donc.

Mais lorsque nous regardons comment elle pense cette théâtralité qui est la sienne, nous reconnaissons que c'est comme allégorie qu'elle le fait. À l'exemple de ce mythe, proposant la scénographie la plus élaborée de l'œuvre platonicienne, qu'est *L'allégorie de la caverne*.

18

Ainsi, la scène de la pensée philosophique est-elle moins une métaphore qu'une allégorie. Là encore la forme n'est pas nouvelle, elle remonte au moins à Parménide et son *Proème*.

L'allégorie philosophique ne vise pas tant à établir une comparaison privée de son comparatif. Car même privée de son comparatif une métaphore reste une comparaison. Si la pensée se pense en tant que métaphore, c'est-à-dire en tant que « comme », cela signifie qu'elle ne parvient pas – et ne parviendra jamais à se saisir en son essence. Elle ne peut donc pas être philosophique ! Alors que l'allégorie, qui consiste à penser de façon imagée les différents aspects d'une idée est philosophique : *L'allégorie de la caverne*.

Pourtant, et bien que Parménide ait pensé allégoriquement la pensée, ce n'est pas ce que fait Platon en son théâtre socratique. L'allégorie parménéidienne est une pensée symbolique (ce que l'on ne dit jamais assez). Elle a pour but, puisque la vision de l'esprit n'est pas la vision de l'œil, de rationaliser cette vision abstraite. D'en élaborer la théorie (la contemplation de l'arrière monde). Platon s'en saisit... mais à des fins pédagogiques.

Ainsi le théâtre *théorétique* apparaît-il comme le troisième âge de la pensée visuelle (après la *tautégorique* homérique et l'*allégorie* parménéidienne) dans la construction de l'abstraction de l'espace transcendantal.

Nous pouvons dès lors esquisser ce que sont les *Trois âges de la pensée visuelle* : 1) *Le tautégorique*, qui est l'âge de la comparaison et du littéral/concret ; 2) *L'allégorique*, qui est l'âge de l'herméneutique et du passage

du concret à l'abstrait ; 3) Le *théorique*, qui est l'âge de l'analogie et de l'abstrait.

Ainsi, la pensée socrato-platonicienne se pense-t-elle commé « théâtre de vérité » ou « théâtre de la pensée » en tant que production de la narration première. Une typologie de ces narrations ferait apparaître que la narration, présente et ouvrant (parfois même en se redoublant) au dialogue, disparaît à mesure que la pensée platonicienne s'affirme.

Pensée narrative, la pensée philosophique première se pense comme dialogue philosophique ; mais pour pouvoir être dialogue, elle a besoin que la discussion soit narrée. La narration, alors, est porteuse du *principe de discussion*, déjà présent chez les Physiciens, et que la narration platonicienne importe dans le philosophique. D'où l'extrême soin apporté à la contextualisation initiale (qui indique l'état initial de la réflexion), qui distingue la science de la philosophie : tandis que la première est une connaissance produite par une discussion préalable qui s'efface au moment où le discours l'établit ; la seconde, en tant que pensée vivante, est intégrée à la discussion qui lui est consubstantielle.

L'étude du statut philosophique de cette image révèle que le « théâtre de la pensée » ne peut être compris ni comme métaphore, ni comme allégorie, ni non plus comme représentation.

Elle n'est pas une *métaphore*, même si Platon sait, quand il le veut, en user. A la question : Pourquoi cette image du théâtre de la vérité ? Platon répond : « Parce que les hommes sont des marionnettes fabriquées par les dieux » (Lois, I). La métaphorisation ne peut être une propriété de la pensée philosophant se saisissant elle-même du seul fait qu'elle n'accède à une chose que dans le miroir d'une autre.

Elle n'est pas non plus une *allégorie*, car le théâtre de vérité n'est pas de l'ordre du symbolique, il ne nous donne pas accès au monde métaphysique, mais inscrit la pensée dans le cadre de la polis débattant pour savoir quelle est la meilleure gouvernance.

Enfin, elle n'est pas davantage une *représentation*, puisqu'il ne s'agit pas pour le théâtre philosophique de rendre présent une chose (la pensée) en son absence, mais bien plutôt de la faire advenir par la discussion argumentée entre citoyens éduqués.

Pour penser ce théâtre si particulier, qui ne ressemble à rien de ce que nous nommons théâtre, nous devons nous tourner vers les *théâtres de la mémoire* de l'Antiquité et du Moyen-Âge. Objet qui est parfaitement documenté (Yates), et qui est semblable à sa constitution virtuelle.

Ainsi, Platon est-il se penseur qui a construit le théâtre philosophique en contre du théâtre tragique et en regard du théâtre de la mémoire.

Il résulte de ce qui précède que la philosophie de Platon est incontestablement une pensée artiste ; mais que lui-même n'est pas un philosophe-artiste du seul fait que sa philosophie se construit sur la recherche et la construction d'une même vérité UNE, alors que les philosophes-artistes assument que la vérité soit plurielle et relative. L'écart repéré entre les moyens et la fin interdit de ranger Platon parmi les philosophes-artistes, même s'il est paradoxalement le plus grand des artistes que la philosophie ait connu.

Références bibliographiques

Cany, B. (2019a). Naissance de l'anthropologie philosophique : le moment sophistique. *Praxis Filosófica*, (49), 11-38. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i49.7951>

Cany, B. (2019b). *Renacimiento del filósofo-artista. Ensayo sobre la revolución visual del pensamiento* (J. B. Useche, Trad.). Programa Editorial Universidad del Valle.

Cany, B. (2022). Notes pour une philosophie-artiste de la narration : Le Platon de François Châtelet. In F. Jedrzejewski et N. Périn (Dirs.), *François Châtelet, un philosophe au présent* (pp. 113-125). L'Harmattan.

20

Châtelet, F. (1965). *Platon*. Gallimard.

Droz, G. (1992). *Les mythes platoniciens*. Points.

Faye, J.-P. (1990). *La raison narrative*. Balland

Leroux, G. (Ed.). (2016). *Platon La République*. Flammarion.

Périllé, J.-L. (2014). *Mystères socratiques et traditions orales de l'eudémonisme dans les Dialogues de Platon*. Vrin.

Taminiaux, J. (1995). *Le théâtre des philosophes*. Million.